

CHAPITRE XVI

CARLOTTA PATTI ET MARIO

Après la saison de M^{me} Nilsson aux États-Unis, M. Strakosch engagea M^{lle} Carlotta Patti, la célèbre sœur d'Adelina, pour faire une tournée dans le même pays. Elle était accompagnée par Mario, l'inoubliable ténor qui avait été engagé par M. Strakosch au chiffre de 25 000 francs par mois.

Une légère claudication, survenue naturellement et non pas à la suite d'une chute ainsi qu'on le suppose généralement, avait empêché Carlotta Patti de se mettre au

théâtre, mais elle n'en était pas moins douée de qualités tout à fait extraordinaires. Sa voix avait peut-être plus d'étendue que celle d'Adelina, et Carlotta était appelée à devenir une des reines de la scène sans son infirmité. Elle a dû se borner à suivre cette carrière des concerts, dans laquelle elle a su se faire une place hors ligne.

Aucune artiste n'a voyagé autant que Carlotta Patti. Elle a visité tous les pays du monde : la Chine, le Japon, la Birmanie, le Brésil, le Chili, l'Australie : elle est allée jusqu'à la Nouvelle-Zélande. L'appartement qu'elle occupe à Paris est un véritable musée très curieux, plein d'objets rapportés de toutes les contrées qu'elle a parcourues.

En dehors de sa voix, Carlotta Patti possède une intelligence musicale merveilleuse. Elle a étudié le piano avec Maurice Strakosch, et elle y est de première force.

Les triomphes de Carlotta Patti, soit en Europe, en Amérique, en Asie, en Australie, soit même en Afrique, sont innombrables. Il n'y a littéralement pas une ville d'importance sur le globe qu'elle n'ait visitée; il n'y a pas une race, de n'importe quelle couleur, qu'elle n'ait rendue tributaire de sa voix enchanteresse.

Elle a épousé, il n'y a pas très longtemps, M. de Munk, violoncelliste d'un talent hors ligne et dont les compositions ont une valeur réelle et sont très recherchées. M^{me} Carlotta est aujourd'hui professeur de chant à Paris, et elle a déjà formé plusieurs élèves qui, sans doute, auront un grand succès dans l'art lyrique. Une d'elles, M^{lle} Otta, une charmante Danoise, semble destinée à un avenir exceptionnel.

Malgré les 25 000 francs par mois qui lui étaient alloués, Mario ne rapporta rien en Europe.

L'économie, l'ordre ne faisaient point partie des dons que la nature avait prodigués à ce ténor, l'une des plus grandes illustrations du Théâtre Italien.

Pendant de longues années, Mario et la Grisi ont gagné une moyenne de 500 000 francs par an. La Grisi n'a pas laissé 300 000 francs. Mario, quand il est mort, n'avait pour ressources qu'une pension de 25 francs par jour, produit d'une souscription de ses admirateurs et amis.

Mario disait volontiers qu'il n'avait jamais été plus heureux qu'avec ces 25 francs quotidiens, garantissant le calme matériel de son existence et lui permettant de se livrer à son goût pour les travaux de menuiserie.

Ce goût l'avait saisi dans les dernières années de sa vie et avait remplacé cette passion plus dispendieuse qu'il pouvait satisfaire dans le temps de sa prospérité : celle des armes anciennes.

Très généreux, Mario ne savait pas compter. On l'a vu donner un louis comme aumône à un pauvre; en outre, il ne refusait jamais un service, même aux gens qu'il connaissait peu. Quand il n'avait pas d'argent, et cela était très fréquent, pour obliger il signait une lettre de change, le chiffre de la lettre de change fût-il de 25 000 francs. On n'ignorait pas cette facilité de l'artiste doublé d'un gentilhomme à signer un billet à ordre, et les mendiants qui lui faisaient toujours cortège en ont profité.

Ainsi s'est engloutie la fortune de Mario : mais s'il n'a pas laissé d'héritage opulent, il a du moins laissé une réputation de bienfaisance et d'amabilité qui n'est plus de notre temps : il a laissé encore une renommée artistique qui lui survivra toujours.

CHAPITRE XVII

L'OPÉRA ITALIEN A PARIS

Nous n'avons pas à écrire l'histoire du Théâtre Italien à Paris, nous nous contenterons de quelques mots sur ce genre de spectacle qui depuis près de cent ans qu'il a été fondé, a eu tant de phases diverses. C'est au Théâtre de Monsieur, depuis Théâtre Feydeau, qu'eurent lieu en 1789 les premières représentations de l'Opéra Italien à Paris. Elles se continuèrent jusqu'en 1799, époque à laquelle elles furent suspendues de par la Révolution.

La Révolution n'a jamais été favorable au Théâtre Italien ; chaque fois qu'elle survient, ce théâtre ferme ses portes.

Sous le Consulat cependant, l'Opéra Buffa, ou les Bouffes, nom qui a longtemps servi à désigner le Théâtre Italien, fut repris à la salle Louvois, puis à l'Odéon. Parmi les artistes qui firent les délices de nos pères, on peut citer M^{me} Barili, soprano remarquable. Tachinardi, un ténor de si petite taille qu'il aurait pu passer pour un nain plutôt que pour un chanteur.

M^{me} Barili était la grand'mère du premier mari de M^{me} Salvatore Patti, mère d'Adelina ; Tachinardi était, lui, le grand-père de M^{me} Persiani.

Sous la Restauration, l'Opéra Italien était à la mode, lorsque M^{me} Catalani en prit la direction et ne put réussir. M^{me} Catalani avait une voix très puissante, mais sa jalousie était du même volume que sa voix. La moindre rivalité l'offusquait, et direc-

trice, elle éloigna de son théâtre tous les véritables talents qui l'ombrageaient. Le public se fatigua rapidement d'entendre des médiocrités, et de 1817 à 1819, il n'y eut pas de théâtre italien à Paris.

M^{me} Catalani était mariée; son mari ne comprenait rien aux choses de la musique. Dans un concert où devait chanter M^{me} Catalani, avant la soirée, elle examina la salle et essaya le diapason du piano.

— Il est trop haut, dit-elle à son mari qui était présent. Ce à quoi ce dernier répondit : — Je suis de votre avis.

En entrant le soir dans la salle, et au moment de s'approcher du piano, M^{me} Catalani s'aperçut que les pieds de l'instrument avaient été coupés. Si le piano était moins haut, le diapason n'aurait pas été baissé.

Ce n'est pas la seule aventure qui soit arrivée à M^{me} Catalani à propos des pieds de piano; à Londres, chez une lady où elle

avait été invitée, elle remarqua avec étonnement que les pieds du piano étaient entourés de morceaux d'étoffe de soie. La maîtresse de la maison avait trouvé plus décent de ne pas laisser nues les jambes (*legs*) de l'instrument. L'histoire n'est pas nouvelle, elle a été souvent racontée, mais elle appartient en propre à M^{me} Catalani. En 1819, le Théâtre Italien est placé sous la même direction que l'Opéra et commence alors la révolution musicale en France inaugurée par Rossini.

Viennent les opéras de Mozart, de Cimarosa, de Mercadante, de Donizetti, de Pacini et de Bellini. M^{me} Mainvielle-Fodor, M^{me} Pasta, M^{me} Sontag, M^{me} Malibran et M^{me} Colbran que Rossini épouse en premières noces, sont les étoiles du temps. Rossini lui-même était directeur du Théâtre Italien ; son successeur fut M. Laporte.

Pendant une période de près de trente années, le Théâtre Italien est florissant à

ce point qu'en quelque sorte l'abonnement au Théâtre Italien et aux concerts du Conservatoire constituait un titre de noblesse. Lorsque Rubini, Grisi, Mario, Tamburini, Lablache, chantaient les *Puritains* à la salle Ventadour, on ne pouvait parvenir à se procurer une place : toute la salle était louée et il n'y avait plus que les hautes galeries à la disposition des amateurs qui s'en contentaient.

La révolution de 1848 interrompit cette ère de prospérité. Peu de temps après la proclamation de la seconde République, on joua *Don Pasquale* devant moins de deux cents spectateurs, et les marchands de billets offraient à moitié prix les fauteuils dont ils ne pouvaient même se débarrasser avec cette réduction.

Ne forçons pas notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce.

a écrit le bon La Fontaine; Ronconi, le plus grand baryton de cette époque, qui

avait amassé une jolie fortune, la perdit dans la direction du Théâtre Italien où il se ruina complètement. Les chanteurs ont toujours tort de s'improviser impresarii; les exemples ne manquent pas de désastres dus à cette envie qui prend souvent les artistes de siéger dans un cabinet de directeur.

Sous le second Empire renaît la vogue du Théâtre Italien. L'*ut* dièze de Tamberlick, le successeur de Rubini et de Mario, soulève un fanatisme indescriptible. Ce fameux *ut* dièze a été émis pour la première fois par Tamberlick dans *Othello* et il a passionné le public.

Tamberlick, en dehors de son *ut* dièze, en dehors de ses éminentes qualités artistiques, marque une époque, celle des cachets élevés dont avant lui on n'avait jamais entendu parler. Achille Tamberlick, son père et son agent, exigea 3000 francs par soirée pour ce ténor incomparable. Il n'y

eut pas moyen de se soustraire à cette exigence, laquelle d'ailleurs n'avait rien d'absolument exagéré, puisque l'artiste faisait salle comble chaque fois qu'il chantait. C'est donc à Tamberlick que les étoiles d'aujourd'hui doivent l'agréable coutume des cachets extraordinaires.

Avec M. Calzado, qui avait rapporté d'Amérique une fortune considérable et qui dirigeait le Théâtre Italien plutôt par goût que dans un but de spéculation, chantaient à la salle Ventadour M^{mes} Patti, Alboni, Frezzolini, Penco ; les ténors Mario, Gardoni, Graziani, Boccardo et les barytons Graziani et Delle Sedie. Comme on le voit, une magnifique pléiade d'artistes hors ligne.

M. Bagier, ancien agent de change, galant homme si jamais il en fut, prit la suite des affaires de M. Calzado. Il garda la plus grande partie des artistes de ce dernier et y adjoignit M^{me} Gabrielle Krauss,

la grande chanteuse dramatique, et le célèbre ténor Fraschini. Pendant quelque temps la glorieuse époque de l'Opéra Italien à Paris semblait renaître, mais l'horizon politique s'obscureissait.

La guerre est déclarée à l'Allemagne, les revers s'entassent les uns sur les autres; le siège de Paris, et les défaites de l'armée française, la proclamation de la troisième République, ne permettent plus de songer à d'autre musique qu'à celle du canon.

CHAPITRE XVIII

DIRECTION DE MAURICE STRAKOSCH A PARIS

L'Opéra Italien était fermé depuis quelque temps : cependant le gouvernement comprenait la nécessité d'un Théâtre Italien à Paris : la République ne devait supprimer ni les arts ni les élégances, et cette réouverture du Théâtre Italien s'imposait : la difficulté consistait à trouver un directeur : on pensa à Maurice Strakosch.

L'impresario était à Paris, où il formait des élèves, lorsque M. Batbie, sénateur et ministre des Beaux-Arts, se mit en com-

munication avec Strakosch qui vit dans la proposition du ministre une occasion de faire monter sur la scène les jeunes talents dont il s'occupait.

La mission dangereuse que désirait lui confier le gouvernement fut donc acceptée, et le danger de cette mission était augmenté du court délai qui lui avait été accordé pour composer une troupe qui fut au moins convenable.

Depuis la Patti et Tamberlick, les prétentions des étoiles avaient pris des proportions devant lesquelles le nouveau directeur recula. Il se contenta de chercher un bon ensemble pouvant aider à la résurrection de l'Opéra Italien.

Observons ici que presque tous les artistes que M. Strakosch engagea, ont justifié ses prévisions et se sont acquis une notoriété artistique.

Ainsi : M^{me} Gabrielle Krauss, qui n'avait pas réussi jusque-là à exciter l'admiration

qu'elle méritait si bien, est devenue depuis la favorite du public de Paris.

M^{lle} Donadio est une étoile de première grandeur en Italie et en Espagne.

M^{me} Ponchielli, la femme du maestro Ponchielli, l'auteur de la *Gioconda*, mort très récemment, a laissé une grande réputation en quittant le théâtre.

M^{lle} Tagliana était devenue la favorite des Opéras de Vienne et de Berlin.

M^{lle} Heilbron, que le directeur avait remarquée aux Variétés où elle chantait l'opérette, n'a pas trompé les espérances que donnait un talent naissant et que personne ne soupçonnait.

Cette pauvre jeune femme, dont la fin a été si prématurée, avait sur elle-même et sur sa valeur artistique des idées n'ayant qu'un rapport éloigné avec la modestie.

Avant de revenir à la scène française alors qu'elle chantait à Covent Garden,

Strakosch lui proposa un engagement pour la saison américaine.

Marie Heilbron, à laquelle M. Strakosch (deux ans seulement auparavant, quand il l'a prise au théâtre des Variétés où elle gagnait 800 francs par mois) payait 2000 francs par mois, était disposée à accepter mais à la condition qu'on lui payerait 3 000 francs par soirée.

Au nombre des artistes composant la nouvelle troupe de l'Opéra Italien, figuraient encore les deux élèves de Strakosch sur lesquelles il comptait beaucoup :

M^{lle} Anna de Bellocca, qui avait une magnifique voix de contralto et qui était d'une beauté remarquable, était l'étoile de la saison, et a chanté dans soixante soirées sur les cent représentations que donna Maurice Strakosch ; enfin M^{lle} Belval, fille de la célèbre basse, devenue la femme du maestro Vianesi.

M. Vianesi, l'un des meilleurs chefs

d'orchestre contemporains, était au pupitre et il n'a pas peu contribué par son intelligence et son talent à un succès auquel personne ne croyait.

Au jour dit, le 2 octobre 1873, la saison italienne commença à la salle Ventadour; le bénéfice net de la saison a été de 250 000 francs, ce qui ne s'était jamais vu.

On s'imagine que, pour constituer un Opéra Italien, il est indispensable de réunir d'énormes capitaux. Pour cette saison parisienne dont nous avons indiqué les résultats extraordinaires, Maurice Strakosch ne risqua pas de fortes dépenses. Il déboursa 20 francs, prix de son voyage et de son déjeuner à Versailles où il alla trouver M. Balbie.

Il s'était adjoint, dans cette entreprise, M. Eugenio Merelli, son ami, ainsi que son frère Ferdinand.

L'abonnement ouvert au mois de septembre se soldait au 1^{er} octobre par 350 000 fr.

de souscription, et le 2 de ce même mois, le directeur n'avait à verser que 20 000 francs pour son loyer d'avance.

Cet empressement du public, empressement qui n'a jamais manqué chaque fois que l'on a essayé d'ouvrir un Théâtre Italien à Paris, démontre jusqu'à l'évidence que ce ne sont pas les amateurs qui font défaut pour le succès de ce genre de spectacle; il démontre également que Paris désire l'Opéra Italien, et que, fatalement, on devra le rétablir un jour ou l'autre. Cela ne signifie pas que tous les directeurs pourront gagner 250 000 francs dans une saison, mais cela indique que l'Opéra Italien surmontera la crise fâcheuse qu'il traverse actuellement.

Sur ces entrefaites, l'opéra de la rue Lepelletier brûlait; M. Halanzier, ne pouvant trouver aucun autre théâtre qui pût satisfaire aux besoins du Grand Opéra, proposa au directeur de la salle Ventadour d'aller-

ner les représentations françaises avec les représentations italiennes : c'est ainsi que dans une même salle on a pu jouer l'opéra sept fois par semaine. M. Halanzier déploya, à cette occasion, une énergie incroyable.

Maurice Strakosch n'aurait pas demandé mieux que de continuer son exploitation ; mais le gouvernement qui lui avait accordé une subvention annuelle de 100 000 francs s'était conservé le droit d'examiner ses livres. Ce bénéfice de 250 000 francs le surprit, et sur cette idée qu'un directeur devait se contenter d'encaisser 150 000 francs dans une saison, le ministère déclara que la subvention serait abolie.

Le propriétaire de la salle Ventadour, qui avait été très content de louer 100 000 fr. une propriété qui, la saison précédente, ne lui rapportait rien, exigeait une augmentation de 50 000 francs.

De leur côté, les artistes se préparaient à réclamer de plus gros appointements ; Mau-

rice Strakosch se résigna à passer la main.

Le gouvernement, le propriétaire, les artistes, ne se souvenaient plus de l'apologue des sept vaches grasses et des sept vaches maigres; ils n'avaient pas réfléchi qu'une saison prospère peut précéder plusieurs saisons mauvaises.

Strakosch avait été bien avisé, car aucun de ses successeurs ne se maintint à la salle Ventadour. M. Escudier, homme très capable, ayant la science du théâtre, jouant des opéras nouveaux, interprétés par des artistes excellents, se ruina en trois saisons, perdant une somme de 1 250 000 francs.

M. Léon Escudier avait ouvert le 22 avril 1876; la saison italienne et les commencements de son entreprise n'en pouvaient faire présager la fin. Éditeur de la musique de Verdi, M. Escudier avait loué la salle surtout dans l'intention d'y présenter les œuvres du maître et *Aïda* fut la première représentée.

La distribution des rôles était celle-ci :
 Aïda, M^{me} Teresina Stolz, élève de Verdi, de la perfection de laquelle personne n'a approché dans cet opéra.

Amneris, M^{lle} Maria Waldmann.

La Prêtresse, M^{lle} Armandi.

Radamès, M. Angelo Masini, qui partage avec Gayarré et Tamagno la royauté de ténor en Europe et qui n'accepte pas d'engagement à moins de 5 000 francs par soirée.

Amonastro, M. Francesco Pandolfini.

Ramphis, M. Paolo Medini.

Le Roi, M. Édouard de Reszké.

Pendant les deux premières représentations, Verdi conduisait l'orchestre ; à la troisième, il était remplacé par M. Muzzio, musicien de valeur. La recette quotidienne dépassait 20 000 francs, et les dix premières représentations produisirent 187 077 francs.

M. Escudier ne recevait pas de subvention de l'État, il avait cru pouvoir s'en

passer ; malheureusement les artistes comme M^{me} Tercsina Stolz et M. Masini, qui se contentaient de 1 000 francs par soirée, avaient des engagements qui ne leur permettaient pas de revenir la saison suivante à Paris.

Aïda fut reprise dans de mauvaises conditions ; la pièce aurait même été retirée de la scène après la première soirée, en raison de son exécution défectueuse, quand M. Escudier appela à son aide le ténor qui pouvait remplacer M. Masini dans le rôle de Radamès, M. Nicolini, qui justifia la confiance placée en lui par la direction.

Mais, sous peine d'un dédit de 100 000 fr., M. Nicolini devait retourner à Saint-Pétersbourg, et les représentations d'*Aïda* furent arrêtées.

En 1878, dans cet état de choses, c'en est fait du Théâtre Italien dont M. L. Escudier abandonne la direction.

La dernière tentative de reconstitution

du Théâtre Italien à Paris a été faite par Victor Maurel, le baryton si connu et qui comme artiste mérite d'être classé parmi les tout premiers. Mais, nous sommes obligés de le redire encore, la direction d'un théâtre exige des aptitudes spéciales, c'est une profession qui veut des dons particuliers.

Victor Maurel joint à une voix magnifique, à un extérieur fort séduisant, un amour profond de son art, et dans le caprice qui le prit de devenir impresario, il fut encouragé par le public parisien, dont le désir de posséder un Opéra Italien était excessif.

Une société d'actionnaires à un capital important se forma : le Théâtre Lyrique, place du Châtelet, fut loué, et, pour la première saison, l'abonnement dépassa 900 000 francs.

M^{me} Adler Devriès, jadis si adorée du public de l'Opéra et qui, à l'occasion de

son mariage avec le Dr Adler, avait abandonné la scène, reprit sa carrière, à côté de MM. Gayarré, Victor Maurel et les frères de Reszké. Les recettes atteignirent souvent le chiffre de 25 000 francs dans une seule soirée. L'*Hérodias* de Massenet fut montée avec un grand soin et un goût artistique très remarquable, ce qui n'empêcha pas qu'à la fin du premier exercice une partie du capital souscrit manquait à la caisse, les dépenses ayant absorbé les recettes et au delà.

Pour la seconde saison, M. Victor Maurel ne recueillit plus que 250 000 francs d'abonnements; M^{me} Marcella Sembrich, malgré son talent incontestable, ne réussit pas, ainsi que cela était espéré, à ramener les abonnés qui, pour une cause que nous n'avons pas à marquer, s'étaient éloignés du Théâtre de la place du Châtelet.

M. Victor Maurel combattait bravement,

il payait de sa personne; mais son succès dans *Ben Hamed*, œuvre très remarquable de M. Dubois, ne put sauver une situation trop compromise par une inexpérience qui devait amener le désastre final.

Une fois encore, c'en était fait du Théâtre Italien, de ce théâtre qui paraît indispensable à une ville comme Paris. Ces échecs successifs ont l'inconvénient d'éloigner tous ceux qui voudraient relever une entreprise de cette nature. Il faut pour cela un homme qui, sans négliger le côté artistique, soit un administrateur habile. Il est à souhaiter qu'il se trouve le plus tôt possible.

CHAPITRE XIX

L'OPÉRA ITALIEN A VIENNE

FERDINAND STRAKOSCH A L'APOLLO DE ROME

A Vienne, les mêmes causes ont produit les mêmes effets; comme à Paris, comme à Londres, comme à New-York, l'Opéra Italien n'a pu subsister; sa chute a été amenée par le chiffre des appointements qu'il fallait donner aux artistes. Le public a le goût des étoiles, et les étoiles, par leurs exigences, rendent toute exploitation matériellement impossible; c'est là un dilemme dont il est difficile de sortir et

dont la conséquence inévitable, du moins jusqu'à présent, a été la fermeture de l'Opéra Italien dans toutes les capitales.

Et cela est si vrai, qu'à Vienne par exemple, après la chute de l'Opéra Italien, l'Opéra Allemand sous la direction de M. Jahn, un musicien admirable et un administrateur consommé, s'est maintenu, et qu'il est en pleine prospérité. On y joue, en dehors des chefs-d'œuvre de l'École allemande, les mêmes œuvres que l'on jouait en italien; les artistes de premier ordre n'ont jamais manqué, et la capitale de l'Autriche possède, au Théâtre Impérial, des chanteurs qui ne feraient mauvaise figure dans aucune troupe. Dans ce théâtre se sont succédé M^{mes} Materna Kupfer, Sucher, Bianchi, Vogel, et MM. Mierzwinski, Theodor Wachtel, Niemann, Winkelmann, Reichmann, Scaria, Goëtze, et d'autres artistes de valeur.

En 1841, entre le Théâtre Allemand et

le Théâtre Italien, il y avait une guerre acharnée, à laquelle le public prenait une part active. M^{mes} Lutzer, Hasselt-Bart, MM. Wild, Erl, Schober, Pischek, Staudigel, Draxler et Formes soutenaient le parti allemand; M. Conradin Krentzer, l'auteur d'*Une Nuit à Grenade*, dirigeait l'orchestre, fonctions remplies en ce moment par MM. Richter et Jahn, que l'on peut égaler, mais non surpasser.

M^{mes} Tadolini, Alboni, Viardot, Brambilla, MM. Donzelli, Moriani, Castelan, Ronconi, Coletti, Colini, Fraschini, Varesi, Mongini, Bettini, Gardoni et Guasco défendaient le drapeau de l'Opéra Italien. Donzelli avait alors soixante-quinze ans et il chantait *Othello*. Hors de la scène, on était obligé de l'aider à marcher; le feu de la rampe le galvanisait, et il jouait son rôle avec la vigueur d'un jeune homme.

La cour d'Autriche protégeait beaucoup l'Opéra Italien et surtout Donizetti, qui com-

posait à cette époque, à Vienne, et en même temps, trois opéras. Sur trois pupitres, dans son cabinet, il écrivait simultanément la musique de *Linda di Chamounir*, pour Vienne, celle de *Don Pasquale* pour l'Opéra Italien de Paris, et pour le Grand Opéra, celle de *Don Sébastien de Portugal*.

En 1843, Verdi vint renforcer le parti italien avec *Nabuco*, chanté par Ronconi, et dont il dirigea l'orchestre à la première représentation. Le triomphe de l'opéra de Verdi fut complet et on fit à l'illustre maître une ovation qui restera profondément gravée dans sa mémoire.

Maurice Strakosch retourna en 1863 à Vienne avec Adelina Patti qui, sous la direction de Merelli, se fit entendre pour la première fois dans cette capitale, mais non plus au Théâtre Impérial dont la compagnie allemande avait la complète possession. En deux mois Merelli gagna plus de 100 000 francs; il est juste de remarquer

qu'il ne payait que 2 000 francs par soirée à Adelina Patti. Plusieurs saisons suivirent cette première organisée sur des bases nouvelles; M^{me} Patti et M^{me} Nilsson s'y succédaient à tour de rôle, M. Faure y fut également acclamé; mais pour les raisons indiquées plus haut, l'Opéra Italien ne put échapper au sort qui lui semble partout réservé et son exploitation régulière cessa.

En société avec son frère Ferdinand, Strakosch Maurice, au théâtre Apollo de Rome, fit en 1884-85 la plus brillante saison que l'on ait vue dans la capitale de l'Italie depuis vingt-cinq ans.

Ferdinand Strakosch allait remplacer Jaccovacci, l'impresario qui pendant quarante ans avait gouverné l'Apollo. Ce fut sous Jaccovacci que chantèrent M^{me} Barilli pour laquelle Donizetti avait écrit le *Siège de Calais*, et Salvatore Patti qui plus tard épousait sa camarade Barilli, mère d'Amalia, de Carlotta et d'Adelina Patti.

Jaccovacci était très estimé en Italie, parce que, contrairement à l'usage, il a toujours tenu ses promesses envers les artistes dont les appointements ne cessèrent jamais d'être exactement payés par lui.

Ce Jaccovacci était assez original; il avait dans sa troupe un ténor qui chantait abominablement faux et il lui répugnait de donner brutalement congé à un artiste. Il proposa au ténor de lui faire visiter la ville sainte et les environs; et comme le chanteur s'extasiait sur la splendeur des monuments, sur la beauté du paysage : « Regardez-les bien, lui dit Jaccovacci, car vous ne les reverrez plus. — à mes frais du moins. »

A la mort de Jaccovacci, l'Apollo fut mal administré et pour relever le théâtre périclitant on appela Ferdinand Strakosch qui ne faillit pas à sa mission : avec des artistes tels que M^{mes} Donadio, Turolla,

Marie Durand, Kupfer, Osélio, Kopka, Duvivier, MM. Barbacini, Stagno, Cotogni, Maini, Engel, Bertini, Lorraine, Vaselli. on représenta le *Mefistofele* de Boïto, la *Gioconda* de Ponchielli, *Lohengrin*, de Wagner; et pour la première fois en Italie. *Lackmé*, de Delibes. Le chef d'orchestre était M. Mascheroni.

Maurice Strakosch avait composé une troupe de sujets pleins de talent, mais dont les prétentions n'étaient pas de nature à ruiner une entreprise. D'un bout de la saison à l'autre, le théâtre d'Apollo fut très couru et le soir de la clôture Ferdinand Strakosch reçut du public une véritable ovation.

CHAPITRE XX

ÉTOILES ET AGENTS

On a souvent attribué au système des étoiles l'insuccès financier de l'Opéra Italien. Il n'est pas douteux que les cachets exigés aujourd'hui par les artistes en renom augmentent dans de très notables proportions les difficultés d'une administration théâtrale, mais le malheur est qu'on ne peut plus aujourd'hui, à moins d'une modification qui se produira peut-être, se passer d'étoiles et que momentanément le mieux est d'accepter la situation telle

qu'elle est, en y cherchant un remède ou au moins un palliatif.

Les impresarii ont eux-mêmes créé les étoiles. Ils ont introduit le système dont ils souffrent à présent, et le public est habitué à n'aller au Théâtre Italien d'une façon suivie que s'il voit sur l'affiche le nom d'une diva ou d'un ténor célèbre. Cette soirée-là, quels que soient les appointements de l'artiste, le directeur couvrira ses frais parce que la salle sera pleine; mais le lendemain?

Le lendemain il n'y aura que moitié ou quart de recette et attendu qu'une étoile ne chante au plus que deux fois par semaine: les bénéfices de ces deux représentations dans lesquelles elle aura paru seront absorbés par les représentations dans lesquelles elle ne se sera pas fait entendre.

Nous n'engagerions jamais les directeurs à se priver du concours de talents consacrés; mais nous croyons que ces talents

peuvent et doivent faire des concessions dans leur propre intérêt, sans quoi les directions régulières d'un Opéra Italien deviendront impossibles.

Il importe, en effet, de ne pas confondre l'exploitation régulière d'un théâtre avec des tournées en province et à l'étranger. Dans ces tournées, les impresarii produisent les divas dont la réputation s'est faite à Paris ou à Londres, mais ce n'est là qu'une manière d'exposition : les spectateurs ne regardent pas au prix pour entendre une cantatrice phénoménale. Dans ce cas, l'étoile peut avoir des prétentions insensées, et qui seront justifiées par le fanatisme de ses admirateurs exotiques. Pour ces tournées, la valeur d'une étoile est toute de convention ; il n'en est pas ainsi à l'égard d'un théâtre permanent dont l'étoile seule ne peut faire la fortune et dont les profits sont forcément limités.

Notre intention n'est pas de déprécier

les étoiles ; comme les pierres précieuses, les étoiles lyriques ou dramatiques sont rares ; pour ne parler que de l'étoile lyrique, elle doit réunir des qualités si exceptionnelles que dans le monde entier on n'en compte pas plus d'une demi-douzaine.

La cantatrice qui veut passer à l'état d'étoile est obligée d'avoir une voix merveilleuse, un grand talent dramatique, une séduisante beauté physique. Son action sur le public doit être indiscutable et, en outre, à l'originalité il lui faut joindre une santé de fer.

Cette santé, sans laquelle il n'est pas d'étoiles possibles, est commandée par les opéras que l'on écrit actuellement et par les fatigues auxquelles se soumettent volontairement les divas, qui, sans repos, sans paix ni trêve, traversent l'univers.

Ce ne sont plus des artistes, ce sont des voyageurs qui marchent, marchent sans

cesse comme le Juif errant, avec cette différence essentielle, cependant, que les 25 centimes quotidiens et légendaires sont parfois remplacés par 25 000 francs. La prima dona à la mode chante un jour sur les bords de la Tamise ou de la Seine; la semaine suivante, Rosine est sur les bords de la Néva; quinze jours plus tard, vous la retrouvez sur les rives du Tage, et ce n'est pas fini. Elle chante pour l'Empereur de Russie aussi bien que pour le chef des Mormons; Violetta visitera dans la même année la Californie, le Mexique, l'Australie; elle court du nord au sud, les changements de climat ne l'arrêtent pas et, ce qui est à observer, n'ont aucune influence sur sa santé.

A ce métier-là des sommes folles s'entassent quelquefois dans la caisse des cantatrices, mais on dirait que, comme le tonneau des Danaïdes, cette caisse est percée, car elle ne s'emplit jamais; il y a tou-

jours des fissures par où s'échappent les pièces d'or si péniblement gagnées.

Supposez une coalition entre les directeurs d'opéras ; admettez que l'on adopte un maximum d'appointements qui ne sera pas accepté par les cantatrices dites étoiles : qu'arrivera-t-il ?

Des talents nouveaux se produiront ; après quelques hésitations, le public les applaudira, et comme la jouissance de la musique est devenue une nécessité chez les peuples civilisés, une interprétation parfaite, quoique à un prix raisonnable, donnera satisfaction au goût du public.

Est-ce que l'Opéra de Paris ne fournit pas l'exemple d'une réforme admise par tous ceux qui s'occupent de la question ; et peut-on s'empêcher de donner une approbation complète au système qu'ont inauguré MM. Ritt et Gailhard ?

M. Ritt a fait ses preuves de capacité directoriale et M. Gailhard, dont on regrette

l'absence sur la scène où il a remporté tant de succès, ont su composer une compagnie excellente avec laquelle ils ont pu faire exécuter dans la perfection le *Cid*, ce chef-d'œuvre de Massenet, *Sigurd*, l'admirable ouvrage de Reyer, et *Patrie*, de Paladilhe.

Aux agents incombe en grande partie la responsabilité d'un état de choses déplorable. Ils ont entraîné les artistes dans cette voie des émoluments ruineux, leur remise s'accroissant naturellement à mesure que grossissait le chiffre du cachet. Ils comprendront bientôt que, sous peine de tuer la poule aux œufs d'or, il est temps pour eux de revenir de leurs illusions qui consistent à se figurer que le sort de l'Opéra Italien dépend uniquement des étoiles.

Le malheur est que les cantatrices se figurent aujourd'hui toutes être des Patti ou des Nilsson, et qu'elles ont des prétentions à les égaler, sinon par leurs qualités, au moins par le chiffre des cachets.

Si M^{me} Adelina Patti pouvait chanter tous les soirs, il n'y aurait pas d'inconvénient à lui accorder un cachet extraordinaire par représentation, puisqu'il est certain que le directeur y trouverait encore son compte; si ce directeur parvenait à résoudre le problème de faire chanter alternativement M^{me} Patti et M^{me} Nilsson, sa fortune serait faite; mais quand on remplace l'une ou l'autre de ces artistes par des cantatrices d'ordre inférieur et demandant des prix relativement aussi élevés, la ruine est presque certaine.

M^{mes} Patti et Nilsson, qui en sont arrivées au crépuscule de leur glorieuse carrière, sont des exceptions devant lesquelles on doit s'incliner: lorsqu'elles quitteront la scène, elles seront difficilement remplacées, bien que le cri: « Le Roi est mort, vive le Roi! » soit aussi vrai pour les souverains que pour les étoiles, et nous espérons que les divas de l'avenir se con-

tenteront des appointements qu'il sera possible aux directeurs de leur accorder, sans se ruiner.

Il ne faudrait pas plus supprimer les agents que les étoiles. Les divas ne peuvent éviter d'avoir à côté d'elles quelqu'un qui surveille leurs intérêts et qui les dégage des soucis matériels; mais sur ce point, il y aurait encore beaucoup de réformes à tenter. Chaque artiste a un agent, le plus célèbre de tous a été certainement M. H. Jarrett qui vient de mourir à Buenos-Ayres où il accompagnait M^{me} Sarah Bernhardt dans la tournée organisée par M. Grau.

Dans la vie privée, nul n'était plus aimable que M. Jarrett, nul n'était plus hospitalier que lui dans sa maison de Tavistock Street à Londres; maison dans laquelle les honneurs étaient faits par la fille de M. Jarrett avec une grâce charmante.

Mais chez M. Jarrett l'homme d'affaires différait considérablement du simple par-

ticulier. D'une parfaite honnêteté, M. Jarrett prenait un soin extrême des intérêts des artistes dont il avait charge. On aurait pu écrire, sur la porte de son cabinet, les mots du Dante en les modifiant un peu pour la circonstance :

« Directeurs qui allez signer, laissez toute espérance dehors. »

M. Jarrett n'accordait qu'un droit principal au directeur qui engageait un artiste dont il était l'agent : celui de payer les appointements stipulés, mais de payer avec une ponctualité scrupuleuse.

Mort très riche, M. Jarrett avait eu des débuts modestes ; il avait été primitivement 3^e cor à l'orchestre de Covent Garden, et non pas violon, ainsi qu'on l'a dit à tort : et un jour, en causant avec Maurice Strakosch, il expliquait de quelle façon il était parvenu à la fortune.

Les deux amis étaient accoudés à une fenêtre d'où ils s'amusaient à regarder les

moineaux qui voletaient dans le jardin :
 « Voyez, dit Jarrett à Strakosch, je suis un peu comme ces oiseaux : je prends un grain par-ci, un grain par-là, et je finis par engraisser. »

Il est superflu d'ajouter que M. Jarrett était homme d'esprit. Comme spécimen des conditions qu'il imposait aux directeurs, voici celle ayant rapport à une grande artiste au nom de laquelle il traitait :

En dehors des émoluments de la prima donna, le directeur devait payer tous ses frais d'hôtel. La diva avait le droit de choisir elle-même son appartement, et elle pouvait inviter qui bon lui semblait à sa table. Une voiture à deux chevaux, toujours choisie par l'artiste, devait se trouver constamment à la porte de l'hôtel qu'elle habitait.

Dans le cas dont il s'agit et qui n'est point une exception, les frais de loyer et de nourriture sont montés, pour la première

semaine, à 850 francs ; pour la dernière, ils étaient de 4 000 francs et l'impresario n'avait même pas à se plaindre, car la diva, par suite des droits à elle conférés par Jarrett, aurait pu dépenser bien davantage.

M. Jarrett a été l'agent de beaucoup d'artistes célèbres, telles que M^{me} Christine Nilsson, M^{me} Sarah Bernhardt, M^{lle} Van Zandt, Faure, le grand baryton, le ténor Maas, et d'autres dont l'énumération serait trop longue.

Un autre agent qui pendant un moment a eu une certaine notoriété, c'est M. Franchi qui ne s'est jamais occupé que des affaires de M^{me} Patti, ce qui lui a suffi d'ailleurs pour ramasser une fortune considérable. M. Franchi avait été secrétaire de Maurice Strakosch aux appointements de 500 francs par mois. Présenté à M^{me} Patti par M. Strakosch, celle-ci, qui ne l'avait pas accepté avec un très grand empressement, s'en est séparé sans difficulté.

Entre M. Franchi et M. Jarrett, il n'y a aucun point de ressemblance, pas plus au physique qu'au moral. Agent de M^{me} Patti pendant près de seize ans, M. Franchi n'avait pas d'appointements fixes, mais une remise sur ce qu'elle gagnait; il a essayé une saison d'Opéra Italien à Paris et en Allemagne, mais il ne trouvait pas cette occupation aussi agréable et profitable que de toucher, sans rien risquer, un tant pour cent de l'étoile.

M. Franchi n'a pas eu de successeur chez M^{me} Patti, et il est probable que M^{me} Nilsson ne cherchera pas à remplacer M. Jarrett.

CHAPITRE XXI

SILHOUETTES DE CANTATRICES

Maurice Strakosch a eu sous sa direction presque toutes les artistes ayant quelque réputation. Il a promené les divas dans toutes les parties du monde; il n'a donc qu'à fouiller dans sa mémoire pour y retrouver sur chacune de ces illustrations des particularités peu connues ou déjà oubliées. Nous n'entreprendrons pas de décrire par le menu toutes les existences de ces talents qui ont été ou qui sont encore si fêtés par le public; pour cette tâche, il

faudrait plusieurs volumes; nous nous bornerons à quelques silhouettes.

Dans ces esquisses, nous ne ferons pas de critiques, nous nous attacherons à ne pas blesser la susceptibilité artistique, la plus délicate de toutes les susceptibilités, et nous ne mentionnerons que des événements pouvant avoir quelque attrait pour nos lecteurs.

LA FREZZOLINI

La Frezzolini, succédant à la Pasta, à la Malibran, à M^{me} Garcia Viardot, à la Grisi, à Jenny Lind et à l'Alboni, précédait la Patti et la Nilsson. Ce sont assurément les plus célèbres cantatrices de l'Opéra Italien, et il n'est pas facile d'attribuer à l'une d'elles une supériorité indiscutable sur les autres. Chacune a eu un mérite particulier que ne possédaient pas les autres, quoiqu'elles aient eu toutes des

qualités communes qui leur ont valu la souveraineté de l'art.

La Frezzolini, morte aujourd'hui, était fille de Frezzolini qui tenait au Théâtre Italien l'emploi des bouffes dans lequel il a laissé une certaine réputation.

En 1843, la Frezzolini, très jolie femme, grande et brune, chantait à Venise la *Lucrezia Borgia*, *Beatrice di Tenda*, un opéra de Bellini qui n'eut de valeur que grâce à l'interprète.

Si la Frezzolini avait une imagination très poétique, son caractère était très romanesque : elle épousa le ténor Poggi, bon chanteur, mais homme brutal qui ne la rendit pas heureuse, et qu'elle abandonna un beau matin, en lui laissant la petite fortune qu'elle avait amassée.

Avant d'être mariée à Poggi, la Frezzolini avait été fiancée à Nicolai, musicien de talent devenu chef d'orchestre du Théâtre Impérial de Vienne auquel on doit *Il Tem-*

plario et les *Joyeuses Commères de Windsor*. Il était en train d'écrire un opéra pour la Scala de Milan, lorsque son mariage futur fut rompu. Il adorait la Frezzolini. La douleur qu'il ressentit de la perte de ses espérances affecta son esprit, et son opéra fit un fiasco si complet qu'il renonça à la composition.

C'est pour la Frezzolini que Verdi a écrit *I Lombardi* et *Jeanne d'Arc*. La cantatrice, dont la voix était d'une douceur extrême, avait le sentiment musical très développé; elle composait elle-même ses points d'orgue.

Dans ses premiers opéras, Verdi exigeait de grands efforts des gosiers de ses chanteurs, et tous ceux qui ont chanté sa musique en ce temps, ont éprouvé les effets de cette exigence du maître; la Frezzolini aurait pu conserver pendant de longues années le charme de sa voix si elle n'avait pas été abîmée par le travail que lui

imposait l'interprétation des opéras de Verdi.

La Frezzolini s'était fait une loi de ne jamais demander plus de 1 000 francs par soirée, et bien que les directeurs lui aient constamment remis leurs engagements en blanc, jamais elle n'a augmenté son chiffre.

La première fois qu'elle vit Strakosch, ce fut en Italie; l'impresario, qui venait de recevoir des leçons de la Pasta, donna à la Frezzolini quelques précieuses indications. En reconnaissance de ce petit service, l'artiste chanta pour Strakosch dans un concert à Naples où la recette fut de 10 000 francs.

La Frezzolini, pour cet acte de gracieuseté envers un jeune camarade, faillit se brouiller avec son directeur. Celui-ci lui refusait le droit de chanter ailleurs que sur son théâtre, et comme il persistait dans un refus motivé par le traité qu'elle avait signé : « Je chanterai quand même, lui dit

la Frezzolini, et je quitterai la ville demain matin plutôt que de ne pas tenir ma promesse. » Le directeur savait bien qu'elle n'était pas femme à faiblir et il plia sous la volonté de sa pensionnaire.

Pendant un des séjours de la Frezzolini en Russie, un prince de la famille impériale voulait l'épouser ; l'empereur ordonna à la cantatrice de quitter l'empire : c'était un moyen violent, mais sûr, d'empêcher le prince d'accomplir un acte de folie auquel il était décidé.

Par gratitude de ce premier concert qu'avait donné pour lui la Frezzolini, plutôt que dans l'espoir du gain, Maurice Strakosch engagea la diva pour une tournée en Amérique, mais, comme celle de Mario, la voix de la cantatrice avait beaucoup diminué : on s'en aperçut aux recettes.

La Frezzolini voyageait avec un perroquet qu'elle affectionnait et qui imitait à

s'y tromper la voix de sa maîtresse. Un jour, à la Nouvelle-Orléans, Strakosch frappe à la porte de la chambre de sa pensionnaire : « Entrez, monsieur, » lui crie-t-on de l'intérieur, et Strakosch entre. La Frezzolini était dans le costume de la Vérité sortant de son puits ; spectacle dont ne se plaignit pas Strakosch, tout en s'excusant de la méprise que lui avait causée l'organe du perroquet, car c'était l'oiseau qui avait répondu. La Frezzolini était faite comme une statue qui serait bien faite, ce qui n'est pas toujours fréquent.

A la mort de Poggi, la Frezzolini en était réduite à un état voisin de la pauvreté. Elle pensa qu'elle pouvait réclamer une fortune qui lui appartenait légitimement : les héritiers de Poggi contestèrent cette réclamation et perdirent leur procès : la Frezzolini put donc vivre dans une aisance relative.

Quoique sa première union n'ait pas été

heureuse, la Frezzolini contracta un second mariage et épousa à Paris un médecin distingué. Strakosch la revit dans les dernières années de son existence. Il la rencontra au théâtre où pendant la représentation elle s'assoupissait de temps en temps ; pour faire excuser son état de somnolence, la cantatrice dit à Strakosch en badinant : « C'est la sonnette de mon mari qui m'empêche de me reposer convenablement pendant la nuit ; décidément, si jamais je me remarie, je n'épouserai jamais plus un célèbre médecin. » La Frezzolini avait alors soixante ans passés.

LA BOSIO

La Bosio était d'origine commune et passait pour laide au commencement d'une carrière qui fut plus que difficile, car quelquefois elle n'avait pas un châle à se mettre sur les épaules ; elle chanta pour la pre-

mière fois en public dans un concert de Strakosch à Côme, près de Milan, afin de payer ses frais de voyage et d'acquitter la note de son hôtel.

Cependant la chrysalide se changeait en papillon : de laide qu'elle était et quoique légèrement grêlée, la Bosio, par un miracle fréquent chez les femmes, devenait jolie ; ses manières ne se modifiaient pas moins que son visage. Avec une facilité incroyable, elle avait pris le ton du grand monde et recevait les souverains et les princes avec une aisance que lui aurait enviée une duchesse.

La Bosio est morte à trente ans, tuée par le climat trop rude de Saint-Pétersbourg. Elle avait épousé un homme qui ne s'occupait que de faire de l'argent avec la voix de sa femme. C'est pour donner satisfaction à cette rapacité, qu'elle consentit à cet engagement de Saint-Pétersbourg où s'est terminée si brusquement une exis-

tence pleine de promesses brillantes. Il est plus que probable que sans cette fin prématurée, M^{me} Patti eût rencontré dans la Bosio une rivalité redoutable ; mais lorsque M^{me} Patti débarqua en Europe, depuis une année déjà la Bosio n'existait plus.

La Bosio avait d'abord fait partie de la troupe de Marty, ce premier directeur du théâtre de la Havane. De là elle vint à New-York et chanta avec Maretzeck, lequel, on l'a vu, fit de si brillantes saisons aux États-Unis dans ce temps-là.

La Bosio fut adorée du public à Madrid et au Covent Garden de Londres sous M. Frédéric Gye, dont elle était une des premières étoiles.

Elle eut à Saint-Pétersbourg des funérailles aussi belles qu'eussent pu l'être celles d'une impératrice ; elle a laissé une fortune d'environ un million à son mari à l'avarice duquel le monde artistique peut reprocher une perte cruelle.

L'ALBANI

M^{lle} Albani, aujourd'hui M^{me} Ernest Gye et de son nom M^{lle} Lajeunesse, fut présentée à Maurice Strakosch par le prince Poniatowski. La jeune fille était si chétive, si délicate que l'impresario ne pensait pas qu'elle pût jamais chanter un opéra tout entier. Il l'entendit cependant, la voix était charmante et d'une douceur infinie.

L'audition, quoique favorable, ne fit pas revenir Strakosch sur ses préventions : « Vous vous trompez sur ma protégée, lui répétait le prince Poniatowski; elle a une volonté de fer et elle arrivera. » Le prince avait raison, mais Strakosch, qui, dans ce moment-là, avait une demi-douzaine de jeunes pensionnaires, ne se souciait pas d'en prendre une de plus, à l'avenir de laquelle il ne croyait pas.

M^{me} Albani quitta Paris et se rendit à

Milan où elle continua ses études musicales avec Lamperti, l'éminent professeur : puis elle alla passer quelques mois à Malte. Le public l'apprécia mieux que ne l'avait fait Strakosch ; de retour à Londres, elle fut engagée par M. Frédéric Gye. Le directeur de Covent Garden annonça à Strakosch qu'il avait dans sa troupe une étoile nouvelle à laquelle il le priait de donner ses conseils. Dans M^{lle} Albani, Strakosch reconnut M^{lle} Lajennesse, constata de grands progrès, mais aussi que la voix était très fatiguée, car la cantatrice avait eu beaucoup de peine à achever l'air de *Lucie* ; il engagea M. Frédéric Gye à attendre quelque temps avant de la faire débiter. Ce conseil ne fut pas tout d'abord bien accueilli par M. Frédéric Gye ; Maurice Strakosch était l'impresario de la Patti, et, dans son intérêt personnel, il ne devait pas souhaiter créer une rivalité à sa belle-sœur.

Toutefois le directeur de Covent Garden se rendit à l'avis de Strakosch. M^{lle} Albani ne débuta à Londres que la saison suivante. Elle eut un très grand succès.

On peut dire que M^{me} Albani est l'œuvre de M. Frédérick Gye : c'est lui qui a deviné ses qualités et qui en a fait une étoile. M^{me} Patti, M^{me} Pauline Lucca se partageaient les faveurs du public ; M. Frédérick Gye voulait avoir une troisième cantatrice afin d'être certain, quoi qu'il arrivât, de ne jamais être obligé de fermer Covent Garden. Cette troisième prima donna, il l'avait trouvée dans M^{lle} Albani et il mit en lumière un talent qui, sans lui, aurait mis bien plus longtemps à se révéler.

Maurice Strakosch traita avec M^{me} Albani pour une saison américaine : seulement, à celle à qui il avait refusé 500 francs par mois que demandait en son nom le prince Poniatowski, il donnait maintenant

3 750 francs par soirée en sus des frais d'hôtel et de voyage.

La crise financière qui sévissait en Amérique lors de cette tournée, mit obstacle au succès pécuniaire, sans que le succès artistique en fût affecté. L'affaire se solda pour les frères Strakosch par une perte de 625 000 francs.

Sans quitter le théâtre, M^{me} Albani s'est acquis une haute et légitime réputation comme cantatrice d'oratorio. C'est à elle que M. Gounod a confié les parties de soprano dans *Rédemption*, dans *Mors et Vita*, et il n'y a pas de festival musical important en Angleterre sans le concours de M^{me} Albani; tout récemment, elle a reçu de l'abbé Liszt, peu de temps avant la mort de l'illustre compositeur, les plus chaleureux compliments pour la façon remarquable dont elle avait interprété la *Sainte Élisabeth* dans l'œuvre du maître.

Le mariage de M^{me} Albani avec M. Er-

nest Gye prouve qu'il y a des exceptions au sort trop fréquemment réservé aux unions entre artistes.

M. et M^{me} Gye vivent heureux dans leur charmante maison des Boltons à Londres. Leur bonheur intime est bourgeois; ils y ajoutent l'un et l'autre les joies que procure la gloire artistique. C'est un exemple qui devrait être contagieux.

BIANCA DONADIO

La signora Bianca Donadio est simplement une Française qui s'appelle Blanche Dieudonné. Elle est fille d'un receveur des contributions. La mort de son père la laissa avec sa mère dans une position pécuniaire assez modeste, et M. Maurice Strakosch, prévoyant un très brillant avenir artistique pour elle, la décida à monter sur la scène dont ses sentiments religieux et quelque peu mystiques tendaient à l'éloigner.

Ces sentiments ont donné naissance aux bruits ayant maintes fois circulé que Bianca Donadio allait prendre le voile ; la vérité est qu'elle n'a jamais songé à interrompre une carrière dont les triomphes passés assurent ceux de l'avenir.

Retournons un peu en arrière.

Bianca Donadio, après avoir perdu son père, vint trouver Strakosch. Celui-ci, l'audition terminée, offrit immédiatement à Bianca Donadio un engagement pour cinq années aux conditions suivantes : 1 250 francs par mois, la première année, 1 500 la seconde, 2 000 la troisième, 3 000 la quatrième et 4 000 la cinquième. Bianca Donadio ayant chanté devant lui dans la perfection le rondo de *Lucie* et la valse du *Pardon de Ploërmel*, Strakosch avait reconnu en elle l'étoffe d'une grande cantatrice. L'offre de l'impresario fut acceptée : elle dépassait les espérances de la jeune femme, qui, le jour où elle reçut

ses premiers appointements, se signa dévotement, en remerciant Dieu de lui avoir envoyé cet argent.

Bianca Donadio débuta à Paris dans la *Sonnambula*, et elle fit sensation: elle a chanté depuis dans toutes les capitales de l'Europe, avec un succès éblouissant.

A part Adelina Patti, personne mieux que Bianca Donadio ne chante le *Barbier*, la *Sonnambula*, *Dinorah*, l'*Étoile du Nord*. Vivant dans sa propriété du Vésinet près de Paris, Bianca Donadio, qui possède une belle fortune qu'elle a amassée en peu d'années, a conservé ses habitudes modestes, et ne chante que lorsque cela lui convient. Elle a adopté pour ses cachets un prix de 2 500 francs qu'elle n'augmente ni ne diminue jamais.

Le mysticisme de Bianca Donadio n'est pas tout à fait sans fondement. Lors du terrible incendie qui a détruit le théâtre de Nice, le soir de la catastrophe elle devait

jouer *Lucie*. Sa loge était assez loin de la scène; la cantatrice, en train de s'habiller, essayait sa voix, et n'entendait pas le bruit du dehors; elle ouvre sa porte par hasard et aperçoit la scène en feu. La retraite lui était coupée, elle comprend qu'elle n'a plus qu'à mourir, se met à genoux et recommande son âme à Dieu.

Tandis que Bianca Donadio fait sa dernière prière, un homme, qu'elle n'avait jamais vu, entre dans sa loge et ouvre au moyen d'un levier une porte dont elle ne soupçonnait même pas l'existence; cette porte donnait sur un corridor qui conduisait directement au dehors du bâtiment; guidée par la lumière qui pénétrait de l'extérieur, Bianca Donadio se précipite vers cette issue qui est son salut; cependant elle se retourne, ses yeux cherchent son sauveur. Il a disparu, et elle n'en a jamais entendu parler.

Essayez de persuader à l'artiste que ce

grand jeune homme pâle auquel elle doit la vie, n'est pas un envoyé du ciel, et vous ne parviendrez pas à ébranler sa conviction que c'était un ange ayant pris une forme humaine. Sauf cette propension à voir des anges intervenir souvent dans son existence, M^{lle} Bianca Donadio est une femme charmante et une cantatrice *di primo cartello*. Elle est de plus un rare spécimen d'étoile qui, sans négliger ses intérêts, a aussi à cœur ceux de son impresario, qui est M. Ferdinand Strakosch (le frère de Maurice Strakosch) qu'elle n'a jamais remplacé, et avec qui elle est encore engagée en ce moment.

GABRIELLE KRAUSS

Nous avons réservé pour la fin le nom de cette grande artiste, M^{lle} Gabrielle Krauss, que Maurice Strakosch a toujours regretté de n'avoir eue sous sa direction que pen-

dant quelques soirées de la saison du Théâtre Italien de Paris en 1873-74. M^{lle} Gabrielle Krauss n'existe que pour son art, et son directeur, à part les moments où il se trouvait avec elle aux répétitions et aux représentations, n'a pas eu l'occasion de la voir assez pour raconter sur elle autre chose que ce qui a été dit dans les nombreuses biographies qui ont été faites d'elle.

La meilleure de ces biographies et la plus authentique est, sans contredit, celle de ce charmant et enthousiaste critique, M. Guy de Charnacé, dans laquelle nous ne pourrions nous empêcher de puiser un extrait qui intéressera certainement nos lecteurs¹. Parlant des sommités de la tragédie lyrique, M. de Charnacé ajoute :

M^{lle} Gabrielle Krauss est la dernière venue dans ce groupe lumineux. Comme tout ce qui

1. *Les Étoiles du chant : Gabrielle Krauss*, par GUY DE CHARNACÉ. Henri Plon, 1869.

est véritablement grand et durable, la réputation de l'artiste ne s'est pas faite en un jour. Elle n'a point éclaté tout d'un coup comme éclate un feu d'artifice. Ce n'est pas par des tours de force audacieux, par des « points d'orgue » périlleux, devant lesquels la foule émerveillée reste en extase et qui, du jour au lendemain, rendent un nom célèbre, qu'elle est arrivée à la gloire. Non. Rien de ce qui touche au charlatanisme, à la « réclame », cette puissance moderne si bien exploitée aujourd'hui, ne fut mis en œuvre par M^{lle} Krauss. Elle a conquis le succès par la seule puissance de son talent. Chacun de ses rôles n'a été pour l'artiste, depuis deux ans, qu'une halte où, s'arrêtant seulement pour retremper ses forces et son courage, sans s'arrêter aux ronces du chemin, sans se laisser abattre par les méprises de l'aveugle fortune, elle arrivait à la renommée.

Son passage au Théâtre Italien, dit M. Blaze de Bury, marquera comme un exemple de ce que peut à la longue, sur le public, même le plus affolé de fanfreluches vocales, l'autorité de l'intelligence et du talent. A peine distinguée à ses débuts de quelques rares connaisseurs, elle a lentement, mais sûrement, à force de travail, conquis sa place, et cette place est au premier rang.

M^{lle} Krauss commença seulement à être jugée à sa juste valeur à l'Opéra Italien de Paris, sous la direction de Strakosch, malgré les nombreuses victoires qu'elle avait déjà remportées dans de précédentes saisons, sous la direction de M. Bagier, notamment dans le rôle de Léonora dans *Fidelio* de Beethoven. En conséquence de quoi, M. Halanzier l'attacha au Grand Opéra. La sensation qu'elle fit dans le *Tribut de Zamora* et dans *Sapho* de Gounod, ainsi que dans *Henri VIII* de Saint-Saëns et dans le rôle de Dolorès de *Patrie*, est encore trop récente, pour que nous ayons besoin d'en rappeler le souvenir.

CHAPITRE XXII

SOMMITÉS ET PRIME DONNE

Nous nous sommes étendu un peu longuement sur les cantatrices qui ont fait, avec Maurice Strakosch, une ou plusieurs saisons italiennes; mais d'autres encore pour lesquelles il professe la plus profonde admiration, tiennent trop à l'histoire contemporaine du chant, qu'elles ont toutes illustrée par l'éclat de leur talent, pour que nous n'en disions pas quelques mots :

Nous devons commencer par M^{me} VIAR-

por, la sœur de M^{me} Malibran, qui a créé d'une façon si merveilleuse le rôle de Fidès dans le *Prophète*. Maurice Strakosch a entendu pour la première fois M^{me} Viardot dans le rôle de Rosina du *Barbier de Séville* ; en 1842 plus tard, à Paris, dans le *Prophète* ; ensuite dans le rôle d'*Orpheus* de Gluck. Ceux qui n'ont pas entendu M^{me} Viardot dans ces trois rôles si différents, ne pourront jamais s'imaginer qu'elle ait pu les chanter et jouer avec une perfection aussi absolue. Dans toute sa carrière, Maurice Strakosch n'a jamais rencontré une organisation artistique aussi universelle que celle de M^{me} Viardot : chanteuse hors ligne, actrice admirable, compositeur et maîtresse de chant de haute valeur, écrivain délicat et dessinateur de talent, elle est restée, avec cela, femme de cœur et d'esprit.

Tout le monde se souvient encore de SOPHIE CREVELLI, la plus belle voix de soprano

dramatique de son temps, dont le règne dura trop peu, au gré de tous, interrompu par son mariage avec le vicomte Vigier. C'est elle qui créa le principal rôle dans les *Vêpres siciliennes* de Verdi. M^{me} Vigier ne chante plus que pour des œuvres de charité.

Nous ne pouvons omettre dans cette liste, nécessairement incomplète, de toutes les illustrations du chant, le nom de M^{me} Miolhan-Carvalho, la première des cantatrices françaises, celle qui, dans *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, n'a jamais été surpassée; celle dont Gounod lui-même a dit une fois : « M^{me} Miolhan-Carvalho, c'est Léonard de Vinci dans l'art lyrique. » Cette appréciation vaut tous les éloges.

M^{me} MARIE SASSE a eu, elle aussi, son triomphe dans sa création de Selika de Meyerbeer.

M^{me} TEDESCO, qui a, plus tard, épousé M. de Franco et qui, au regret de tous, a trop tôt quitté le théâtre, a créé le rôle

de Vénus dans la mémorable représentation du *Tannhauser* de Wagner à Paris. Elle unissait à une voix de mezzo soprano merveilleuse une beauté tellement rare qu'il était impossible de trouver une artiste mieux appropriée pour ce rôle.

Enfin la dernière des étoiles qui fut présentée au public de Paris par M. Halanzier, M^{me} ADLER DEVRIÈS, a obtenu dernièrement un éclatant triomphe dans son admirable création du rôle de Chimène dans le *Cid* de Massenet.

Il nous reste à parler de M^{me} MATHILDE SESSI, descendant de la famille de Sessi, jouissant, au commencement du siècle d'une grande réputation en Italie, et qui eut un grand succès jadis à l'Opéra de Paris où, après Nilsson, elle prit le rôle d'Ophélie.

C'est à la requête du baron Erlanger que Strakosch entendit à Francfort M^{me} Sessi. La voix était ravissante, mais la

jeune femme avait un défaut très difficile à corriger : elle chantait trop haut, indication que l'oreille est défectueuse ; Strakosch imposa une année de travail à M^{lle} de Sessi avant de lui permettre de monter sur les planches.

La première fois que l'impresario vit M^{lle} Sessi, il lui fit observer qu'elle avait tort de porter un chignon volumineux qui écrasait une tête charmante : « Mais, dit alors M^{lle} Sessi, comment pourrais-je faire autrement ? Ce sont mes cheveux. » Et enlevant une épingle, elle laissa tomber une chevelure d'un blond doré, qui traînait jusqu'à terre.

Le baron Erlanger voulant épouser sa protégée, elle dut quitter le théâtre, et pour la rupture du traité qui la liait à Strakosch, elle paya son dédit.

La baronne Erlanger est maintenant une des plus grandes dames de Francfort ; elle y donne le ton de la mode.

Très courte fut la carrière de la Piccolomini, nièce d'un cardinal, et qui était une beauté idéale. Lorsque Jenny Lind l'eut abandonné, Lumley fut heureux de rencontrer la Piccolomini, qui pendant deux saisons soutint le répertoire de Her Majesty's. La Piccolomini avait un talent charmant et une beauté incomparable; elle eut à Londres, aussi bien qu'en Amérique, un succès enthousiaste. Sans ambition, elle avait toujours annoncé qu'elle se retirerait de la scène lorsqu'elle aurait amassé 250 000 francs, et elle quitta le théâtre dès qu'elle eut cette somme en sa possession.

M^{me} TREBELLI, l'admirable contralto, n'a pas suivi, heureusement, l'exemple de la Piccolomini. Le nom de M^{me} Trebelli sur une affiche suffit pour faire monter la recette. Elle a épousé le ténor Bettini et son mariage rentrerait dans la classe des unions malheureuses, si de cette union n'était née une fille, M^{me} Antoinette TREBELLI, qui pro-

met d'être comme soprano ce qu'est sa mère comme contralto.

M^{me} Trebelli aime à jouer les travestis, par la raison très simple qu'elle est admirablement bien faite. Ses bonnes petites camarades doutèrent même de la réalité de ses formes, et on renouvela pour elle cette vieille et mauvaise plaisanterie de lui planter des épingles dans les mollets ; un cri de douleur de la cantatrice indiqua aux incrédules que tout ce qu'elle montrait lui appartenait bien personnellement.

M^{me} Schalchi est un des tout premiers contralti de notre temps. Dans la dernière tournée de M^{me} Patti en Amérique, elle était accompagnée par M^{me} Schalchi, et les recettes sur lesquelles le contralto avait une influence considérable, n'ont jamais été moindres de 50 000 francs.

M^{me} DE LA GRANGE a eu son heure de célébrité, elle avait conquis par son talent exceptionnel comme chanteuse et comme

actrice les suffrages de l'Ancien et du Nouveau Monde; elle s'est vouée à l'enseignement; elle tient une haute place dans le professorat.

Ayant toutes les traditions de la Pasta, M^{lle} PARODI, une des premières divas engagées par Maurice Strakosch, était surtout hors de pair dans l'interprétation de la *Norma*, de *Lucrezia Borgia* et de *Semiramide*. Elle est retirée du théâtre.

Il serait injuste de ne pas citer des artistes tout à fait hors ligne comme M^{lle} Caroline Duprez, Marie Cabel et M^{lle} Ugalde, mère de la charmante petite étoile de l'Opéra-Bouffe, qui furent, à leur temps, les idoles du public de Paris.

Nous finirons par M^{lle} Isaac, l'étoile présente de l'Opéra-Comique, qu'on ne peut pas entendre sans admirer et qui, dans sa création de l'opéra d'*Egmont* de Salvayre, a su prendre place parmi les grandes chanteuses de notre époque.